

LOPE DE VEGA Y LOS *SCENARI* DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

FAUSTA ANTONUCCI (Università degli Studi Roma Tre)

CITA RECOMENDADA: Fausta Antonucci, «Lope de Vega y los *scenari* de la *Comedia dell'arte*», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, XXIII (2017), pp. 34-53.

DOI: <<http://dx.doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.201>>

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 26 de abril de 2016

RESUMEN

Este trabajo se propone mostrar los resultados que podemos cosechar si examinamos las reescrituras lopescas de los cómicos del arte no solo una a una, en comparación con los textos que reelaboran, sino en su conjunto, en el contexto de la colección a la que pertenecen y que pueden ayudar a fechar; o comparando distintas estrategias de reelaboración en *scenari* de distintas colecciones; o tratando de percibir las preferencias genéricas (e ideológicas) que se traslucen en cada colección. Para ello, se estudian tres *scenari* de tres distintas colecciones, que remiten a otros tantos géneros: la reescritura de *Los embustes de Celauro* en la colección de *scenari* del Museo Correr; la reescritura de *Amor secreto hasta celos* conservada en la colección Casamarciano; la reescritura de *El Marqués de Mantua* que se encuentra en la colección *Ciro Monarca*.

PALABRAS CLAVE: Lope de Vega; *Commedia dell'arte*; reescrituras teatrales; *Los embustes de Celauro*; *Amor secreto hasta celos*; *El Marqués de Mantua*.

ABSTRACT

Our purpose in this paper is to show the results we can obtain from either examining the *scenari* derived from Lope's *comedias* in their totality, in the context of the collection to which they belong; or from comparing the strategies of re-elaboration in *scenari* of different collections; or from trying to perceive the generical and ideological preferences that show through each collection. For this, we study three *scenari* from three different collections, which refer to three different genres: the re-elaboration of *Los embustes de Celauro*, from the Museo Correr's collection; the re-elaboration of *Amor secreto hasta celos* which belongs to the Casamarciano collection; the re-elaboration of *El Marqués de Mantua*, from the *Ciro Monarca* collection.

KEYWORDS: Lope de Vega; *Commedia dell'arte*; theatrical re-elaborations; *Los embustes de Celauro*; *Amor secreto hasta celos*; *El Marqués de Mantua*.

La presencia del teatro áureo español en los *scenari* o *canovacci* de los cómicos del arte es un tema ya bastante explorado, pero que todavía reserva sorpresas al investigador que quiera profundizar en él y abordarlo desde perspectivas poco practicadas, como espero mostrar en las páginas que siguen. Tras la lista pionera de Lea en apéndice a su estudio de 1934, Nancy L. d'Antuono [1999] fue la primera en tratar de fijar un corpus más depurado de *scenari* derivados de piezas de dramaturgos españoles del Siglo de Oro. Sin embargo, todavía en su trabajo muchas de las relaciones establecidas eran meramente hipotéticas, basadas en el parecido del título y no comprobadas directamente. Un ulterior paso adelante lo dio el catálogo de piezas de Lope reelaboradas en el teatro italiano del XVII realizado por Carmen Marchante [2009], que comprobaba la mayoría de las derivaciones propuestas por la crítica, descartando muchas falsas y añadiendo algunas nuevas. En los años transcurridos desde entonces, el panorama de estas derivaciones se ha venido enriqueciendo aún más, y hoy día podemos decir que hasta 36 comedias de Lope de Vega circularon por Italia variamente reescritas y reelaboradas, en todo o en parte, en 59 piezas conservadas. De estas, 19 son *scenari* de los cómicos del arte; es decir, guiones dramáticos que dan indicaciones someras sobre las acciones fundamentales de cada secuencia dramática, las coordenadas espacio-temporales de las mismas y eventuales elementos escenográficos o de *attrezzo* a utilizar.¹ Los 40 títulos restantes son reelaboraciones *distese*, es decir, piezas completas, con todos los diálogos escritos de cabo a cabo por el dramaturgo; mientras que, como es sabido, los *scenari* no transmiten el texto que los cómicos del arte recitaban en el tablado. Los números que acabo de mencionar no pueden considerarse del todo exactos, pues no incluyen algunas piezas y *scenari* perdidos que al parecer derivaban de obras de Lope, y porque las relaciones entre las comedias de Lope y algunos de los *scenari* que entran en el cómputo deberían estudiarse más a fondo. En todo caso, las cifras que he

1. Este recuento, y el elenco que se encontrará más adelante, no coinciden en todo con los que figuran en Antonucci [2014], al que remito para ulterior bibliografía, pues allí se indicaban también las reelaboraciones perdidas, y faltaban al contrario algunos *scenari* listados por Marchante así como las dos piezas que derivan de *Los embustes de Celauro*, entre ellas el *scenario* del que trato en este trabajo.

recordado constituyen un buen punto de partida y el resultado de una investigación que ha progresado muchísimo en los últimos años.

El número de *scenari* derivados de comedias de Lope es, con toda evidencia, muy pobre en comparación con las reescrituras *distese*; esto se explica al tratarse de textos manuscritos, que se han conservado solo gracias a la afición de algunos coleccionistas y amantes del teatro, ya que no estaban pensados para circular más allá de la compañía teatral que los utilizaba.² Cualquier tipo de análisis, pues, debe tener en cuenta que, por las circunstancias mismas de su formación, dicho corpus no refleja de forma exhaustiva el repertorio de piezas de las compañías del arte que se inspiraban en el teatro español coetáneo. Además, los cómicos del arte no pueden considerarse, ni mucho menos, como un conjunto homogéneo: cada compañía tenía sus preferencias, en razón de las habilidades e idiosincrasias de sus integrantes y de los ambientes teatrales en los que representaban; preferencias a las que se han sumado, difuminándolas quizás, las de los coleccionistas aficionados que propiciaron la conservación de porciones importantes del corpus de *scenari* de que disponemos hoy en día. Ya que el texto que los actores recitaban en el tablado no se ha conservado, cualquier indagación no puede sino ceñirse al género teatral y a los aspectos estructurales y diegéticos de las piezas resumidas en el *scenario*, pues el carácter mismo de este guión no nos permite saber nada acerca de la construcción de los personajes, o del estilo y del registro lingüístico de las réplicas. A pesar de esta limitación, la cosecha que nos depara una indagación sobre el género y los aspectos estructurales y diegéticos de los *scenari* dista mucho de ser pobre.

Los 19 *scenari* conservados, así como las demás piezas *distese* italianas que derivan de obras de Lope, remiten, en proporción diferente, a tres géneros fundamentales: la comedia urbana, de tema amoroso, ambientada en un contexto urbano contemporáneo; la comedia palatina, en la que domina el tema de las relaciones entre señores y vasallos, casi siempre articuladas en torno a un conflicto amoroso, y cuyas coordenadas espacio-temporales se caracterizan por su vaguedad y lejanía; y la comedia de tema histórico o épico-caballeresco, con héroes conocidos aunque no siempre de segura historicidad, ambientada en un pasado más o menos lejano, en la que pueden apuntar los mismos conflictos generados por la injusticia de un poderoso

2. Con la sola excepción de *Il teatro delle favole rappresentative* (1611) de Flaminio Scala, colección de *scenari* preparada para la publicación por su autor.

que se observan en la comedia palatina. Se trata de una reducción al mínimo de la minuciosa y eficaz taxonomía propuesta, en lo que a Lope se refiere, por Joan Oleza y reflejada en la base de datos ARTELOPE (<http://artelope.uv.es>); una reducción posible en razón de la extensión muy relativa del corpus de piezas italianas derivadas de Lope de Vega. Pues bien, distribuyendo dicho corpus en los tres grandes apartados que acabo de mencionar, se obtienen los resultados siguientes (indico, después del título de cada *scenario*, el nombre de la colección o las colecciones en la que se conservan, remitiendo para más detalles a Marchante [2009]; en los casos de las piezas completas, tras el título doy entre paréntesis el nombre del dramaturgo que las compuso):

COMEDIAS URBANAS

El acero de Madrid → *Il medico volante* (cuatro *scenari*, Magliabechiana – Riccardiana – Casamarciano – Biancolelli)

El castigo del discreto → *Il castigo della disonesta moglie* (*scenario*, Correr)

La discreta enamorada → *L'innamorata scaltra* (*scenario*, Perugia); *Chi può s'ingegni* (A. Spagna)

Los embustes de Celauro → *L'amico tradito* (P.M. Cecchini); *L'amico infido* (*scenario*, Correr)

La escolástica celosa → *Equivoci amorosi* (O. Di Castro)

El galán Castrucho → *Adamira* (G.A. Cicognini)

La gallarda toledana → *Adamira* (G.A. Cicognini)

Los melindres de Belisa → *La dama frullosa* (T. Ameyden)

La viuda valenciana → *Giasone* (G.A. Cicognini)

COMEDIAS DE TEMA HISTÓRICO O ÉPICO-CABALLERESCO

La amistad pagada → *Montagnese* (*scenario*, Ciro Monarca); *L'amistà pagata* (M. Calamari)

El bastardo Mudarra → *Sette infanti dell'Ara* (*scenario*, Casamarciano); *Il tradimento della moglie impudica* (A. Vandani)

La Carbonera → *Negli sdegni gl'amori* (C. Celano)

Lo cierto por lo dudoso → *L'ingelosite speranze* (R. Tauro); *Xerse* (N. Minato)

La corona merecida → *Don Gastone di Moncada* (G.A. Cicognini)

La hermosura aborrecida → *Nelle cautele i danni* (C. Celano)

El Marqués de Mantua → *Baldoino e Carlotto* (*scenario*, Ciro Monarca)

Las mocedades de Bernardo del Carpio → *Bernardo del Carpio* (dos scenari, Casamarciano-Raccolta argomenti Dresda)

Las pobreza de Reinaldos → *L'onorata povertà di Rinaldo* (¿Cicognini?); *L'honorata povertà di Rinaldo* (L. Raimondi); *L'Honorata povertà di Rinaldo* (scenario, Ciro Monarca); *La pauvreté de Renaut de Montauban* (scenario, Biancolelli)

COMEDIAS PALATINAS

El amigo por fuerza → *L'amico per forza* (T. Ameyden)

Amor secreto hasta celos → *Vengane quel che si voglia* (scenario, Casamarciano)

Carlos el perseguido → *Il cavaliere perseguitato* (scenario, Firenze); *Carlo perseguido* (B. Suárez)

El cuerdo loco → *Il fingere per vivere* (R. Tauro)

Dineros son calidad → *Chi ha denari ha nobiltà* (anónimo)

La fuerza lastimosa → *La forza lastimosa* (scenario, Ciro Monarca); *La violencia lacrimévole* (P.P. Todini); *Il consigliere del suo proprio male* (C. Celano); *Non ha cuore chi non sente pietà* (G. Fivizzani); *La forza compassionévole* (¿P. Susini?); *La forza compassionevóle* (A. Salvi); *Giasone* (G.A. Cicognini); *Euripo* (G. Faustini)

El gallardo catalán → *Sopra l'ingannator cade l'inganno* (C. Celano)

La hermosa fea → *La bella brutta* (O. Biancolelli)

La inocente Laura → *I tradimenti mal riusciti* (G. Pasca)

El juez en su causa → *Il giudice di sua causa* (P. Susini)

El lacayo fingido → *Il finto paggio* (F. Stramboli)

El mármol de Felisardo → *Adamira* (G.A. Cicognini)

El mayor imposible → *Bassiano* (M. Noris)

El mayorazgo dudoso → *Come dispone il cielo overo la forza del sangue* (C. Celano)

El perro del hortelano → *Il cane dell'ortolano* (T. Ameyden); *Orontea* (G.A. Cicognini)

La quinta de Florencia → *Gli dishonori che honorano* (C. Celano)

El saber puede dañar → *Il sapere apporta danno* (scenario, Casamarciano)

Los tres diamantes → *Il cavaliere dai tre gigli d'oro* (scenario, Ciro Monarca); *La sofferenza coronata* (C. Celano)

Se observa que el número de *scenari* por cada género se mantiene más o menos estable: 7 remiten a la comedia urbana, 7 a la comedia de tema histórico o épico-caballeresco, 5 a la comedia palatina. Pero en este último caso es llamativa la desproporción con el número total de reelaboraciones, 28; por lo que podríamos concluir que, si entre los dramaturgos italianos la comedia palatina goza de gran fortuna, entre los cómicos del arte no llega a superar la comedia urbana y la de tema histórico o épico-caballeresco, antes bien, se queda por debajo, a juzgar por el número de *scenari* conservados. El cuadro se precisa ulteriormente si observamos algo más de cerca las listas de *scenari*; nos damos cuenta entonces de que la distribución por género varía mucho según la procedencia de los mismos. Esto matiza las conclusiones acerca de las preferencias genéricas de las compañías del arte, y sirve para caracterizar cada una de las tres colecciones de *scenari* que constituyen la base de mi análisis.

En la colección conservada en el Museo Correr, que refleja el repertorio de una compañía veneciana, solo encontramos dos reelaboraciones de comedias urbanas de Lope: *Los embustes de Celauro* y *El castigo del discreto*, publicadas en la *Parte IV* (1614) y *VII* (1617) respectivamente, es decir, en un torno de tiempo relativamente reducido que podría servir para precisar la datación de la colección. Un dato que podría también utilizarse en esta dirección es la ausencia de reelaboraciones de comedias calderonianas, que empiezan a publicarse en las *Partes* autorizadas solo a partir de 1636.³

Otra importante colección de *scenari*, una de las más nutridas e interesantes, es la que realizó el conde de Casamarciano a comienzos del siglo XVIII y que se conserva en la Biblioteca Nacional de Nápoles.⁴ En esta colección, que abarca una cronología amplia y tiene todos los visos de reunir el repertorio de diversas compa-

3. Alberti [1996] no avanza ninguna propuesta concreta de datación, limitándose a dar cuenta de las hipótesis de otros estudiosos como Zorzi o Beltrame. Sin embargo, tras recordar que Zorzi databa estos *scenari* unos 60-70 años después del *Teatro delle favole rappresentative* de Scala (por lo tanto hacia 1670-1680), observa que la utilización del escenario que manifiestan es la típica de la comedia erudita del Quinientos, con lo que sugiere, implícitamente, una datación más temprana. Más datos en Molinari [1999:215-216], quien observa que en todo caso los *scenari* Correr deben ser posteriores a 1633, ya que *L'amico infido* deriva directamente de *L'amico tradito* (Venecia, 1633), comedia *distesa* de Pier Maria Cecchini. De la relación entre ambos textos y la comedia de Lope me ocupo más adelante.

4. Editada por Francesco Cotticelli [2001], a quien agradezco el generoso regalo de los dos tomos de esta indispensable edición.

ñas, se han detectado hasta ahora cinco reelaboraciones de Lope (el mismo número de las que según Marchante proceden de Calderón): una de *El acero de Madrid*, comedia urbana muy reelaborada por las compañías del arte en toda Europa; dos de comedias palatinas (*Amor secreto hasta celos* y *El saber puede dañar*); y dos de dramas históricos que derivan de la épica nacional española (*El bastardo Mudarra* y *Las mocedades de Bernardo del Carpio*). Estas dos últimas reelaboraciones deben de ser las más tardías de las cinco, ya que las comedias originales se publicaron en 1641 (*Parte XXIV*) y 1653 (*Parte VI* de *Escogidas*) respectivamente. La fecha de publicación más temprana, la de la *Parte XI* (1618) en la que sale *El acero de Madrid*, es en todo caso posterior a las fechas de publicación de los hipotextos lopescos de los *scenari* Correr.

Mucho más tempranas son las fechas de publicación de los textos lopescos reelaborados en otra importante colección de *scenari*, conservada en la Biblioteca Casanatense de Roma y titulada *Ciro Monarca dell'Opere Regie*. Adele Blundo [1999] indica el ambiente teatral florentino como el ámbito de procedencia más probable de estos textos, y fija su posible datación entre 1632 y 1645. Lo que llama la atención en este conjunto de *scenari* es la ausencia de comedias urbanas; se reelaboran al contrario dos comedias palatinas, *La fuerza lastimosa* y *Los tres diamantes*, ambas publicadas en la *Parte II* (1609); y tres comedias de tema histórico-épico, *La montañesa* o *La amistad pagada* (*Parte I*, 1604), *Las pobrezaas de Reinaldos* (*Parte VII*, 1617) y *El marqués de Mantua* (*Parte XII*, 1619). La fecha de los originales confirma, por lo tanto, la datación relativamente temprana de los textos de esta colección. Las preferencias de género que se detectan en las reelaboraciones lopescas reflejan, a diferencia de lo que se observa en la colección Casamarciano, la orientación de conjunto de estos *scenari*, que remiten todos al universo de la tragedia, o cuando menos del drama (para emplear el término que propuso Oleza 1981 para uno de los dos polos macrogenéricos de la fase inicial de la comedia nueva). De ahí el rótulo que le puso el anónimo copista, de «Opere Regie», es decir, elevadas en la temática y en las *dramatis personae* (de hecho, en casi todas figuran reyes y príncipes entre los protagonistas).⁵ La orientación genérica de la colección *Ciro Monarca* condice, pues, con lo que sabemos acerca del teatro de inspiración española que se compone en Florencia por esos mismos años; y señaladamente, de la produc-

5. Para una definición de «opere regie» véase Apollonio [1930:168-174].

ción de Iacopo y sobre todo Giacinto Andrea Cicognini (al menos hasta su desplazamiento a Venecia, que marca un giro en la orientación genérica de su producción teatral).⁶

De lo que acabo de decir, creo que se puede desprender al menos una conclusión: la utilidad de una mirada comparatista para fechar, si no con seguridad sí con buena aproximación, las colecciones de *scenari* conservadas. Pero lo verdaderamente interesante, en mi opinión, es que dicha mirada comparatista permite apreciar un amplio abanico de variaciones aportadas por los cómicos del arte a los hipotextos lopescos; variaciones que nos dicen muchísimo acerca de las estrategias dramáticas de las compañías que llevaron al tablado las reelaboraciones consignadas en los *scenari*, y, correspondientemente, de lo peculiar de las piezas de Lope que las inspiraron. Nada o muy poco sabemos de estas compañías del arte: si, como he apuntado antes, es razonable conjeturar que las colecciones Correr y *Ciro Monarca* correspondieran cada una al repertorio de una sola compañía, es evidente, como afirma su editor moderno Cotticelli, que los 176 sujetos de la colección Casamarciano deben proceder de distintas compañías, con preferencias genéricas y prácticas escénicas diferenciadas. El análisis que propongo a continuación no pretende ser, pues, sino una primera aproximación a una investigación que sin duda se merece mucho más tiempo y toda una monografía.

El primer caso que quiero examinar remite al género de la comedia urbana. Se trata del *scenario* *L'amico infido*, conservado en la colección del Museo Correr, cuya intriga deriva de *Los embustes de Celauro* a través de una comedia *distesa* del cómico Pier Maria Cecchini, *L'amico tradito*, publicada en Venecia en 1633. La derivación lopesca de ambas piezas es una hipótesis que no ha sido nunca propuesta por nadie, que yo sepa; a su vez, la derivación del *scenario* de la comedia de Cecchini es un dato que indica Molinari [1999], pero curiosamente no Alberti [1996], editor de la colección Correr. Habiendo descubierto la existencia de este interesantísimo anillo de conjunción entre el *scenario* y la comedia de Lope cuando este artículo ya estaba casi a punto de publicarse, remito su estudio a otra ocasión y me ocupo aquí solo del *scenario*, advirtiendo que todas las características que indicaré a continuación se encuentran asimismo en la comedia.

6. Para la caracterización del teatro de Cicognini en su periodo florentino, ver al menos Antonucci [1996] y Simini [2016].

Los embustes de Celauro, compuesta por Lope en 1600, es una comedia urbana bastante atípica, en la que los conflictos básicos son dos: el primero, entre el galán protagonista Lupercio y su padre Gerardo, el clásico avaro que obstaculiza los amores del hijo; el segundo, entre el galán y un amigo traicionero, Celauro, que trata de robarle la dama, Fulgencia. Las tramas de Celauro desencadenan en el primer acto situaciones típicas de la comedia de capa y espada, con duelos y escenas de celos; pero en el segundo acto adquieren ribetes de drama, cuando Celauro acusa falsamente a Fulgencia de haber traicionado a Lupercio con otro hombre, y aduce como prueba una nota del supuesto amante en la que se menciona un lunar que Fulgencia tiene debajo del pecho izquierdo.⁷ Lupercio, al creerla culpable, quiere matar a su mujer y le quita los hijos. Para escapar a la furia de su marido, Fulgencia huye al campo y termina siendo acogida como sirvienta en casa de su suegro (que por supuesto no sabe que lo es). Todo el tercer acto, que se desarrolla en el campo, presenta más bien los caracteres de una comedia de villanos, y el protagonismo de estos es muy importante, ya que no solo salvan a Fulgencia sino que son los instrumentos del castigo que le toca a Celauro, apaleado por los villanos que lo creen un ladrón.

La acción de la comedia se desarrolla en un tiempo bastante amplio: entre el primero y el segundo acto pasa un mes, la acción del tercero ocupa un número indeterminado de días. Los espacios dramáticos son asimismo muy varios, como se ha podido apreciar por el resumen de la intriga: no solo de la ciudad se pasa al campo, sino que, como es habitual en la dramaturgia de Lope, la acción se ambienta ya en exteriores (las calles, el bosque) ya en interiores (el interior de la casa de Fulgencia, de la casa de Celauro, de la casa de Gerardo). La estructura dramática del *scenario* es notablemente diferente: los entre actos no marcan ninguna discontinuidad tem-

7. El motivo del lunar que da pie a una falsa acusación de adulterio se encuentra, como señala Presotto [2002:1223-1224], en *Decameron*, II, 9; con todo, advierte el estudioso, nunca ha sido reseñada *Los embustes de Celauro* entre las comedias inspiradas en el *Decameron*. Molinari [1999] propone, como fuentes de la comedia de Cecchini de la que deriva el *scenario* *L'amico infido*, la *Erofilomachia* (1574) de Sforza Oddi y *L'amico infedele* (1617) de Alessandro Cerzio. Pero lo único que tienen en común estas dos piezas con las que nos ocupan es el motivo de los dos amigos enamorados de la misma mujer: el primer caso queda a mil leguas de la intriga de *Los embustes de Celauro*, pues la amistad triunfa sobre el amor; en el segundo el amigo infiel urde una serie de trampas para impedir la relación amorosa entre el rival y la mujer amada, pero la dinámica de la intriga y las trampas utilizadas difieren por completo de las que se dramatizan en *Los embustes de Celauro*, en la comedia de Cecchini y en el *scenario*. Por ello, me parece muy probable que la fuente directa de Cecchini sea más bien la comedia de Lope.

poral, por lo que la acción se desarrolla en solo dos días; nunca los personajes se alejan de la ciudad; el espacio dramático donde representan es siempre la calle, nunca los interiores de las casas. De acuerdo con la práctica escénica de la comedia erudita italiana, derivada de la latina, solo deben verse en el tablado las fachadas de las casas, con las puertas y ventanas que dan a la calle.⁸ La dialéctica entre espacio exterior y espacio interior solo se expresa a través de los movimientos de los actores: estos pueden salir de la calle o de las casas (lo que se indica respectivamente con «di strada» o «di casa»); los que están en la calle pueden llamar a las puertas de las casas para que otros personajes salgan o se muestren en la ventana. Toda la intriga, pues, con sus riñas, duelos, heridas, reconciliaciones y galanteos, se desarrolla en la calle.⁹

El enredo reproduce de forma bastante fiel la comedia de Lope, aunque con algunas modificaciones interesantes. Los nombres han sido todos cambiados: Lupericio se llama ahora Fabrizio, Fulgencia se llama Adriana, Celauro se llama Orazio; el padre de Fabrizio es Magnifico o Pantalone, y forma una pareja cómica con el padre de Orazio, Coviello (un personaje, el del padre del amigo infiel, que no existe en la comedia de Lope); ambos —Pantalone y Coviello— son máscaras típicas de la *Commedia dell'arte*, así como Scapino, criado de Fabrizio.¹⁰ Pero la modificación más importante es la que afecta al criado de Orazio, el amigo infiel: mientras en la comedia de Lope el criado de Celauro, Alfredo, trata continuamente de hacer entrar en razón a su amo, criticándole por su amor desatinado, en el *scenario* todas las tramas de Orazio son el fruto de ideas de Stupino, su criado, eminencia gris de la serie de atentados a la felicidad amorosa de Fabrizio y Adriana. El protagonismo de los subalternos se ve asimismo aumentado por el hecho de que Scapino, criado de Fabrizio, forma pareja con Argentina, criada de Adriana (cuyo papel no tiene correspondencia en la comedia de Lope); y mantiene a lo largo de la trama una enemistad cómica con Livio (Octavio en la comedia de Lope), enamorado de la hermana de Orazio/Celauro. La extensión de las escenas protagonizadas por los criados es, pues, muy superior a la que se observa en la comedia de Lope, aunque en el tercer

8. Véanse a este respecto las observaciones de Bartoli [1880:xv].

9. Análoga observación es la que hace Alberti [1996:17].

10. Sobre la máscara de Pantalone véase Bartoli [1880:xvi-xvii] y Apollonio [1930:82-84]. Lea [1934:481-505] ofrece una útil lista de las principales máscaras de la *Commedia dell'arte* en la que figuran Scapino, Stopino, Coviello. Este último es el equivalente napolitano del Dottore, que suele formar una pareja cómica con Pantalone.

acto de esta haya una serie de secuencias cómicas protagonizadas por los villanos que faltan en el *scenari* Correr.

El mayor protagonismo de los criados con respecto al hipotexto lopesco es una característica que se observa asimismo en el *scenari* titulado *Medico volante* de la colección Casamarciano. El enredo amoroso, que ocupa una parte tan importante de la intriga de *El acero de Madrid*,¹¹ desaparece casi en el *scenari*, que se centra en el personaje de Polichinela, máscara napolitana con un repertorio codificado de *lazzi* y un habla dialectal característica. Aunque el papel de Polichinela en el *scenari* corresponde al del criado Beltrán en la comedia de Lope, en cuanto ambos se fingen médicos para ayudar a su amo y corren el riesgo de ser descubiertos, el desarrollo ulterior de esta ficción se aleja del planteamiento de *El acero de Madrid*. De hecho, en el *scenari* Polichinela lleva adelante su ficción durante mucho más tiempo y acudiendo a un mayor número de estratagemas —algunas de ellas francamente fantásticas— que giran todas alrededor del viejo motivo del doble.¹² Estas estratagemas (Polichinela pretende ser dos personas diferentes) recuerdan mucho la excusa de la que echa mano el protagonista de la comedia calderoniana *El hombre pobre todo es trazas*, cuando quiere evitar que las dos damas que corteja al mismo tiempo descubran su engaño. El injerto calderoniano no deja de ser una hipótesis; en todo caso, a menudo los *scenari* de la colección Casamarciano taracean intrigas de Lope con motivos de distinta procedencia, siendo muy difícil reconocer su origen.

Observamos esta estrategia en otro *scenari* de la misma colección, al que quiero dedicar un análisis más detenido: *Vengane quel che si voglia*, derivado en gran parte de *Amor secreto hasta celos*. Esta pieza de Lope, compuesta entre 1612 y 1615 y publicada en la *Parte XIX* (1624), es una comedia palatina ambientada entre Zaragoza y Toledo en una imprecisada Edad Media. Doña Clara y don Juan se quieren, pero la dama exige a su galán que mantenga el secreto sobre su amor; esto, y la presencia de tres rivales, el príncipe de Aragón y don Álvaro que quieren a doña Clara, y doña Leonor —hermana de don Álvaro— que quiere a don Juan, acarrea un sinfín de complicaciones. En este entramado de rivalidades amorosas,

11. Para un estudio del enredo amoroso de *El acero de Madrid* y del sistema de personajes que lo protagoniza, ver Couderc [2003].

12. Sobre la descendencia de este tipo de *scenari* en Francia, ver Losada Goya [1999:446-449] y Marchante [2009:9-12].

destaca el incómodo papel de don Juan, atrapado entre el silencio que ha jurado a doña Clara, sus deberes de vasallo y los celos que suscitan en él las maniobras del príncipe y de don Álvaro. A su vez, destacan los recelos del príncipe, que con una serie de estratagemas —todas fallidas— trata de averiguar si don Juan quiere o no a doña Clara, hasta que al final acepta la derrota amorosa. El tiempo de la acción es relativamente largo, como en *Los embustes de Celauro*: el primer acto y el segundo se desarrollan cada uno en un día, pero en los entreactos transcurre un tiempo indeterminado y el tercer acto se desarrolla a lo largo de un mes y en dos espacios dramáticos muy lejanos entre sí, Toledo y Zaragoza. Entre los espacios dramáticos prevalecen los interiores: de la casa de doña Clara, de la casa de doña Leonor, del palacio real; solo en el tercer acto hay un cuadro ambientado en la calle, delante de la casa de la dama protagonista. Por «cuadro» entendemos, de acuerdo con Ruano de la Haza [1994:291-294], una unidad delimitada por un momento de tablado vacío con cambio total de personajes, por un cambio de espacio y de tiempo dramáticos y un cambio en la dirección de la acción.¹³

Lo primero que se observa en la reescritura del *scenario* es la manipulación relativa al tiempo. Como ya hemos notado en el *scenario* veneciano derivado de *Los embustes de Celauro*, *Vengane quel che si voglia* comprime el tiempo, eliminando los intervalos entre un acto y otro (la acción de los actos segundo y tercero continúa la del anterior) y reduciendo la duración total de la acción, que en este caso ocupa tres días. En cuanto a los espacios dramáticos, la reelaboración napolitana representa un interesante término medio entre la reducción radical realizada en el *scenario* *L'amico infido* (donde la acción se desarrolla enteramente en la calle, delante de las mismas casas) y la organización de la comedia de Lope (con cuadros ambientados en espacios diferentes y lejanos). *Vengane quel che si voglia* prevé que algunas se-

13. Esta unidad dramática coincide de hecho con la que los dramaturgos del Siglo de Oro llamaban «escena» (sin diferenciarla de la «escena» marcada por la entrada o salida de un personaje). Según Pellicer de Tovar (*Idea de la comedia de Castilla*, 1635) «[c]ada jornada debe constar de tres escenas, que vulgarmente se dicen salidas» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:270). Algo más perspicua la definición de Caramuel (Epístola XXI, «De Arte condendi Comoedias [...]», en *Primus calamus*, 1668): «Actus dividitur Scenas, et Scena durat, quamdiu non egrediuntur omnes personae ex theatro, ut vel finiatur actus, ut introductis aliis nova scena incipiat» (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:310). Es decir: «la escena duraba mientras no salían todas las personas del teatro, o para acabar el acto, o empezar otra escena introduciendo otras» (traducción castellana de José Alcázar en su *Ortografía castellana*, 1690 en Sánchez Escribano y Porqueras Mayo 1972:339). Para un estudio de la terminología áurea relativa a las particiones internas al acto o jornada puede verse Antonucci [en prensa].

cuencias se desarrollen en espacios interiores (la casa de la dama y el palacio real son los más presentes), pero aumenta el número de secuencias que se ambientan en la calle (en cada acto hay al menos una) y, sobre todo, trata de reducir la discontinuidad espacial que caracteriza la comedia de Lope. En el primer acto de *Amor secreto hasta celos* se deslindan hasta cuatro cuadros: acción en casa de doña Clara; acción en casa de doña Leonor; acción en el palacio real; acción en casa de doña Clara. En el *scenario*, aparentemente, también tenemos cuatro cuadros, pues las indicaciones de lugar señalan «Città-Camara-Città-Camara» es decir, una alternancia «calle»-«interior de una casa», y a cada cambio de lugar corresponde un vacío momentáneo del tablado. Pero, si leemos el texto, nos damos cuenta de que en realidad todo el acto es un cuadro único, con una acción única que se desarrolla, en un tiempo continuo, entre el exterior y el interior de la casa de doña Clara, con los mismos personajes que salen y entran según las necesidades dramáticas. En los actos segundo y tercero, en cambio, se mantiene la presencia de cuadros, pero con algunas modificaciones que merece la pena subrayar: los cuatro cuadros del original pasan a tres en el segundo acto; y en el tercer acto, aunque los cuadros son cuatro como en el original, la acción no se desplaza a Toledo en el primer cuadro sino que se mantiene en el mismo espacio dramático aragonés donde se ambienta el resto de la comedia. El *scenario*, pues, muestra una regularización relativa de la unidad de lugar y una regularización más marcada de la unidad de tiempo.

En cuanto a la intriga, llama la atención la compleja reescritura a la que se somete la comedia lopesca. Por un lado, se simplifican las dinámicas sentimentales, eliminando los personajes de doña Leonora y don Álvaro, los hermanos enamorados de don Juan y doña Clara respectivamente. De esta forma, resalta mucho más que en el original el conflicto entre don Juan y el Infante de Aragón por el amor de Clara; un conflicto, claro está, en el que don Juan en cuanto vasallo solo puede valerse de la disimulación, mientras que desde el primer momento el príncipe amenaza con valerse de la violencia, algo que nunca se trasluce en la comedia de Lope. Por tanto, las escenas de equívoco entre don Juan y su poderoso rival en presencia de la dama amada aquí se multiplican: una en cada acto, mientras que en *Amor secreto hasta celos* solo hay una escena de este tipo en el tercer acto. Hasta se llega, al comienzo del tercer acto del *scenario*, a mostrar a don Juan y a su criado en la cárcel, donde han sido recluidos por orden del Infante y donde este les manda beber un vaso de agua envenenada, aunque luego, ante las protestas de inocencia de don Juan, deci-

de examinar algo mejor su causa. Este cuadro, que lleva casi a las últimas consecuencias el abuso de poder del Infante, falta por completo en la comedia de Lope y confiere al *scenario* un carácter más serio, más dramático.

Paralelamente, se introduce *ex novo* la figura del Rey, hermano del Infante, que al final ratifica la boda entre don Juan y doña Clara dejando al príncipe sin palabras; y se otorga muchísima más importancia al personaje del padre de doña Clara, que en el *scenario* se llama Alberto. La función de este personaje es la típica del guardián del honor de su hija, pero con actitudes extremas que evocan más bien situaciones del teatro calderoniano. Es llamativa a este respecto la reescritura de las secuencias finales del primer acto. En la comedia de Lope, el padre de doña Clara recibe en su casa, a la luz del día, al Infante, a don Álvaro y a don Juan y les ofrece un entretenimiento musical, durante el cual don Juan consigue hablar con doña Clara recibiendo de ella unas prendas de amor, sin despertar sospechas en ninguno de los presentes. En el *scenario*, por contra, don Juan entra en casa de doña Clara a escondidas, de noche; el padre de la dama se despierta y acude al ruido, mientras don Juan y doña Clara para despistarle apagan la luz; Alberto acusa a su hija de haber estado entreteniéndose con un hombre y amenaza con matarla; a sus gritos, acude el Infante y doña Clara le ruega que la salve acompañándola a casa de su prima Inés. Situaciones como esta se encuentran no solo en las tragedias de honor calderonianas sino también en algunas comedias;¹⁴ y es posible que el anónimo autor del *scenario* las recordara al reelaborar la comedia de Lope. También es probable alguna forma de contaminación con otra comedia palatina de Lope, *Lo cierto por lo dudoso*, publicada en la *Parte XX* (1625) y objeto de una reelaboración *distesa* en ámbito napolitano, *L'ingelosite speranze* di Raffaele Tauro.¹⁵ Remiten a *Lo cierto por lo dudoso* algunos motivos del *scenario* que no encuentran correspondencia en *Amor secreto hasta celos*: la prepotencia del príncipe que llega hasta encarcelar a su rival y condenarlo a muerte; la duda constante del padre de doña Clara acerca de quién es el que atenta a su honor, si el rey o su hijo; la presencia de una prima llamada Inés; y finalmente la misma apertura del primer acto, con

14. El motivo de la luz apagada para despistar a un marido que llega en un momento inoportuno se encuentra en la segunda jornada de *El médico de su honra* y de *El pintor de su deshonra*. En la segunda jornada de *La dama duende* Isabel, la criada de doña Ángela, apaga la vela de Cosme, el criado de don Manuel que estaba a punto de descubrirla en el cuarto de su amo.

15. Ver Basalisco [1987].

una escena nocturna ambientada en la calle, en la que los dos rivales se encuentran y mantienen un escarceo acerca de sus respectivos amores (mientras que *Amor secreto hasta celos* empieza con una escena en la que don Juan y doña Clara conversan amorosamente en la casa de la dama).

Una reelaboración mucho más fiel al original lopesco es, en cambio, la que se observa en *Il sapere apporta danno*, otro *scenario* de la colección Casamarcano, derivado de la comedia palatina *El saber puede dañar*. Remitiendo a Marchante [2007:295-298] para un examen comparado de los dos textos, baste decir aquí que el caso de *Il sapere apporta danno* demuestra que en una misma colección pueden coexistir *scenari* con estrategias de reescritura muy diferentes.

Lo mismo se observa en la colección *Ciro Monarca*. Los dos *scenari* de esta colección que reelaboran comedias palatinas de Lope se ciñen de forma bastante fiel a sus hipotextos: *Los tres diamantes*, que produce *Il cavaliere dai tre gigli d'oro*, y *La fuerza lastimosa*, que produce *La forza lastimosa*, título que traduce solo en parte el español. Pero, si pasamos a examinar los *scenari* derivados de las comedias que hemos clasificado como de tema histórico o épico-caballeresco, nos encontramos con el titulado *Baldoino e Carlotto*, que reelabora *El Marqués de Mantua* con mucha más libertad. Lo primero que este *scenario* elimina con respecto a la tragedia de Lope es todo el entramado de referencias al mundo de la corte carolingia, referencias que remitían de entrada, para el espectador de la pieza española, a la épica y al romancero.¹⁶ La acción se ambienta ahora en España en un periodo indeterminado, con lo que la reelaboración termina inscribiéndose de hecho en el género palatino, aunque declinado en forma trágica: el tema básico del amor injusto de un poderoso, tan típico de este género teatral, se desarrolla aquí, como en Lope, hasta las últimas consecuencias, pues el poderoso en cuestión no vacila ante el asesinato con tal de obtener lo que desea.

Los únicos nombres que se mantienen de la tragedia de Lope son los de los rivales que titulan la pieza, Baldoino y Carlotto. El rey ya no es Carlomagno sino Filippo, y la amada de Baldoino ya no se llama Sevilla sino Leonora, y es condesa de Castilla, mientras que en Lope (y en el Romancero) es una princesa mora; con este cambio, se eliminan todos los elementos exóticos que caracterizaban el primer acto de la pieza de Lope: el desfile de los caballeros moros que acompañan a Sevilla, la

16. Ver Pérez García [2001].

encamisada con Baldovinos vestido de moro, el relato de la ceremonia del bautizo de Sevilla. Por otra parte, en la construcción de la intriga, se insiste mucho más que en Lope en el deseo injusto que impulsa a Carlotto a asesinar a Balduino. En *El Marqués de Mantua*, tras el asesinato de Baldovinos en el bosque, Carloto no vuelve a presentarse ante Sevilla para reclamar su amor; toda la acción sucesiva a la agresión se ocupa en llantos, juramentos de venganza, pedidos de justicia al rey, el proceso de Carloto y su ejecución. En el *scenario*, en cambio, tras haber matado a Balduino con un tiro de arcabuz (lo que recuerda más la muerte del Caballero de Olmedo que la de Baldovinos en *El Marqués de Mantua*), Carlotto pide a dos ancianos consejeros del rey que convenzan a Leonora con una excusa para que vaya a la Torre Vecchia (Torre Vieja). Allí, en ese edificio aislado en el bosque, Carlotto intenta violar a la dama, que se salva solo gracias a la oportuna llegada del Conde, padre de Balduino. El Conde prende al príncipe (no por haber matado a Balduino sino por intentar forzar a Leonora) y luego se queja ante el rey del homicidio de su hijo. Por cierto, en el *scenario* quien encuentra a Balduino moribundo en el bosque no es su tío el Marqués de Mantua sino su propio padre, lo que sin duda haría la escena del encuentro más conmovedora. Pero quizás la innovación más interesante del *scenario* sea la que el anónimo refundidor aporta a la figura del consejero malvado de Carlotto: este en la tragedia de Lope es Galalón, el malo de todas las historias del ciclo carolingio, que instiga a Carloto convenciéndole de que, en cuanto príncipe, tiene derecho a gozar a la mujer de su vasallo. Galalón es quien materialmente mata a Baldovinos, y en el final morirá despeñado tratando de huir de la justicia del Emperador. En lugar de Galalón en el *scenario* se introduce una pareja de consejeros del rey Filippo, Graziano y Magnifico, es decir, dos típicas máscaras de ancianos de la *Commedia dell'arte*, conocidas también como Dottore y Pantalone. El comportamiento de Graziano y Magnifico es del todo coherente con su máscara cómica: cuando, en el segundo acto, Carlotto les informa de su intención de matar a Balduino, protestan tímidamente pero enseguida se callan cuando el príncipe les avisa de que, si quieren conservar su gracia, deben obedecerle. Por ello, sin rechistar, aceptan ir en busca de Leonora para llevarla traicioneramente en poder de Carlotto. Pero su oportunismo y cobardía llegan al colmo en el tercer acto: cuando el rey les pregunta por qué no han impedido el asesinato de Balduino y el intento de violación de Leonora, contestan con desfachatez que la culpa la tuvieron las víctimas. Ello es que tanto Balduino como Leonora, en sendas ocasiones en las que habían sido agredidos por

Carlotto, habían optado por disimular ante los consejeros, en aras del respeto debido al príncipe heredero: y Graziano y Magnifico se escudan detrás de esto, pretextando que, si tanto Balduino como Leonora hubieran acusado a Carlotto, ellos (Graziano y Magnifico) habrían podido reaccionar e impedirle sus violencias.

Los personajes del Dottore y de Magnifico como consejeros del rey vuelven a aparecer, en la misma colección *Ciro Monarca*, en el ya mencionado *scenario La forza lastimosa*; lo cual refuerza la hipótesis de Blundo [1999] de que los textos allí reunidos reflejen el repertorio de una misma compañía del arte, de la que formarían parte dos actores especializados en estas dos máscaras. De ser así, *scenari* como *La forza lastimosa* y *Baldoino e Carlotto* serían el testimonio de un interés especial de esa compañía por el tema de las injusticias del poder tratado de forma trágica, que se comprueba en otros *scenari* de la colección no derivados de Lope pero de ambientación claramente hispánica, como *La giustizia catalana* (derivada de *El Caín de Cataluña* de Rojas Zorrilla)¹⁷ y *Donna Caterina d'Aragona* (que reelabora la conocida historia de Inés de Castro). El interés de la pareja formada por *La forza lastimosa* y *Baldoino e Carlotto* reside en que se trata de dos historias en buena medida complementarias: en ambas sobresale el comportamiento injusto de un personaje de sangre real que, para lograr sus deseos amorosos, no vacila ante el asesinato; pero la actitud del rey padre es opuesta: en *La forza lastimosa* (y en su hipotexto lopesco, como ya en el romance del Conde Alarcos) el rey complace a su hija llegando a ordenar al conde que mate a su esposa para casarse con la Infanta; en *Baldoino e Carlotto* (como en *El Marqués de Mantua*) el rey en cambio no duda en condenar a muerte a su propio hijo para castigar el abuso de poder y la muerte a traición de un fiel vasallo. Igual comportamiento caracteriza al rey padre protagonista de *La giustizia catalana*; mientras el rey de *Donna Caterina d'Aragona* se parece más, en su complicidad con el asesinato de la dama inocente, al rey de *La forza lastimosa*. Podríamos así conjeturar que la compañía que elaboró este repertorio estuviera especialmente interesada no solo en el tema de los abusos de un poderoso, sino en dramatizar actitudes opuestas de la autoridad suprema ante tales abusos: cómplice o justiciera.

Va siendo hora de poner punto final a estas páginas. Como decía al comienzo, mi propósito no era la pretensión —absurda— de ofrecer un análisis exhaustivo de

17. Marcello [2007:176-177].

los *scenari* italianos derivados de Lope de Vega. Mi propósito era más bien mostrar los resultados que podemos cosechar si examinamos las reescrituras lopescas de los cómicos del arte no solo una a una, en comparación con los textos que reelaboran, sino en su conjunto, en el contexto de la colección a la que pertenecen y que pueden ayudar a fechar; o comparando distintas estrategias de reelaboración en *scenari* de una misma colección o de distintas colecciones; o tratando de percibir las preferencias genéricas (e ideológicas) que se traslucen en cada colección. Mucho queda todavía por hacer: habría que seguir comparando entre sí los distintos *scenari* de una misma colección para comprobar parecidos y diferencias en las estrategias de reelaboración; habría que comparar las reescrituras de los *scenari* con las que debemos a la pluma de dramaturgos conocidos (el *scenario* *L'amico infido* se ciñe fielmente a la comedia de Pier Maria Cecchini, mientras al contrario la reelaboración de *Los tres diamantes* realizada por Celano, estudiada por Elena Marcello, presenta marcadísimas diferencias con respecto a la del *scenario* de *Ciro Monarca*);¹⁸ habría que comparar *scenari* derivados de la misma obra pero elaborados en contextos distintos y conservados en colecciones diferentes (es el caso de los que derivan de *El acero de Madrid*, de *Las mocedades de Bernardo del Carpio*, de *Las pobrezaas de Reinaldos*). Mi conclusión, pues, no es una conclusión sino una apertura sobre lo que todavía queda por hacer. Una tarea que la conciencia comparatista que ha cundido en los últimos años entre los estudiosos de teatro áureo nos capacita para llevar a cabo, obteniendo resultados cada vez más completos e interesantes sobre las relaciones entre el mundo de los cómicos del arte italianos y el teatro español del Siglo de Oro.

18. Ver el estudio de Marcello en este mismo número.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Carmelo, *Gli scenari Correr: la Commedia dell'Arte a Venezia*, Bulzoni, Roma, 1996.
- ANTONUCCI, Fausta, «Spunti tematici e rielaborazione di modelli spagnoli nel *Don Gastone di Moncada* di Giacinto Andrea Cicognini», en *Tradurre riscrivere, mettere in scena*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 1996, pp. 65-84.
- ANTONUCCI, Fausta, «¿Qué Lope se conocía en la Italia del siglo XVII?», *Criticón*, CXXII (2014: *Lope sin fronteras*, ed. F. Raynié), pp. 83-96.
- ANTONUCCI, Fausta, «Escena, cena, paso: las particiones internas al acto o jornada en textos teatrales y teóricos del Siglo de Oro», en *Actas del coloquio internacional «Les mots et les choses du théâtre» (Chambéry-Grenoble, 8-10 de julio de 2015)*, Laboratoires Langages, Littératures, Sociétés, Université Savoie-Mont Blanc, en prensa.
- APOLLONIO, Mario, *Storia della Commedia dell'Arte*, Augustea, [Roma-Milán], 1930.
- BARTOLI, Adolfo, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano*, Sansoni, Florencia, 1880.
- BASALISCO, Lucio, «L'Ingelosite speranze del Tauro e *Lo cierto por lo dudoso* di Lope de Vega», *Quaderni di Lingue e Letterature* (Verona), XII (1987), pp. 109-116.
- BLUNDO, Adele, *La discordante armonia dell'opera regia. Un'analisi della raccolta di scenari «Ciro Monarca» dell'opere regie*, Tesi di dottorato di ricerca in storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo, dir. Silvia Carandini, Università «La Sapienza», Roma, 1999.
- COTTICELLI, Francesco, *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios / La Commedia dell'Arte a Napoli: edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, trad. y ed. F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, Th.F. Heck, The Scarecrow Press, Lanham (Maryland)-Londres, 2001, 2 vols.
- COUDERC, Christophe, «Sobre el sistema de los personajes de *El acero de Madrid*, de Lope de Vega», *Criticón*, LXXXVII-LXXXIX (2003: «*Estaba el jardín en flor...*»). *Homenaje a Stefano Arata*, pp. 189-199.
- D'ANTUONO, Nancy L., «La comedia española en la Italia del siglo XVII: la *commedia dell'arte*», en *La comedia española y el teatro europeo del siglo XVII*, eds. H.W. Sullivan, R.A. Galoppe y M.L. Stoutz, Tamesis, Londres, 1999, pp. 1-36.

- LEA, Kathleen M., *Italian Popular Comedy: A study in the Commedia dell'arte, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, Clarendon Press, Oxford, 1934, 2 vols.
- LOSADA GOYA, José Manuel, *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIII^e siècle. Présence et influence*, Droz, Ginebra, 1999.
- MARCELLO, Elena E., «La recepción del teatro de Rojas Zorrilla en Italia. Algunas anotaciones», *Lectura y signo*, II (2007), pp. 175-190.
- MARCHANTE MORALEJO, Carmen, *Traducciones, adaptaciones, scenari de las comedias de Lope de Vega en Italia en el siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2007.
- MARCHANTE MORALEJO, Carmen, «Lope de Vega en Italia: traducciones, adaptaciones, falsas atribuciones y *scenari*», en *Commedia e musica tra Spagna e Italia*, ed. M.G. Profeti, Alinea, Florencia, 2009, pp. 7-58.
- MOLINARI, Cesare, *La Commedia dell'Arte*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1999.
- OLEZA, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III (1981), pp. 153-223; reed. en *Teatro y prácticas escénicas. II. La Comedia*, ed. J.L. Canet Vallés, Tamesis, Londres, 1986, pp. 251-308.
- PÉREZ GARCÍA, Norberto, «Lope de Vega, Jerónimo de Cáncer y las dramatizaciones áureas de los romances del marqués de Mantua», *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica*, XXVI (2001), pp. 189-206.
- PRESOTTO, Marco, «Prólogo», en Lope de Vega, *Los embustes de Celauro*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte IV*, coords. L. Giuliani y R. Valdés, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2002, III, pp. 1221-1350.
- RUANO DE LA HAZA, José María, «La escenificación de la Comedia», en J.M. Ruano de la Haza y J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la Comedia*, Castalia, Madrid, 1994, pp. 247-607.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y Alberto PORQUERAS MAYO, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972.
- SÌMINI, Diego, «L'estremizzazione del conflitto drammatico in *La forza del fato ovvero il matrimonio nella morte* di Giacinto Andrea Cicognini», en *La Comedia Nueva e le scene italiane nel Seicento*, eds. F. Antonucci y A. Tedesco, Olschki, Florencia, 2016, pp. 275-280.